

## Entretien avec Philippe Hamon<sup>1</sup>

**Corinne Loreaux : Pourquoi vous êtes-vous lancé dans l'étude de Zola et des Rougon-Macquart ? Quel a été l'intitulé de votre thèse ?**

Philippe Hamon : C'est souvent un hasard de la vie ou de la carrière ou des amours de jeunesse. Je ne sais plus qui disait « On aime toute sa vie ce qu'on aime à vingt ans ». Et donc, à vingt ans, après la licence de lettres, il fallait faire un mémoire de maîtrise qui durait à l'époque un an et qui devait faire 100 à 150 pages. Je venais de lire un roman de Zola qui m'avait enthousiasmé : *La faute de l'abbé Mouret*. J'ai donc fait mon mémoire sur ce roman. Toujours pour ce mémoire, j'ai lu tout Zola : j'étais tombé dans la marmite alors j'ai continué à lire et à travailler sur Zola car c'est un auteur très riche, très complexe, très global qui est passionnant mais j'ai aussi travaillé sur Zola pour des raisons tactiques. En effet, j'ai suivi les conseils de mon directeur de maîtrise qui est devenu mon directeur de thèse : Robert Ricatte. Pour des raisons tactiques car il y avait très peu de gens dans les années 60 qui travaillaient sur Zola. Il n'y avait que la grande thèse de Guy Robert sur *La terre*, un peu *Les Cahiers naturalistes* mais aucune autre grande thèse sur cet écrivain. La voie était libre et beaucoup moins « labourée » que Balzac, Stendhal ou Flaubert.

Ensuite, après ma maîtrise, j'ai déposé avec Robert Ricatte, un sujet de thèse, de la grande thèse d'Etat que l'on faisait en 10 ans ou plus à l'époque. Elle portait sur l'étude des personnages dans les Rougon-Macquart qui est devenu l'ouvrage publié chez Droz, *Le personnel du roman*<sup>2</sup>, lequel est une sorte de synthèse de thèse, de résumé de ma thèse. J'ai donc étudié Zola à la fois pour des raisons d'intérêt et pour des raisons tactiques : Zola était un auteur très peu étudié par la critique.

**C.L. Et *Texte et idéologie*<sup>3</sup> faisait partie de votre thèse ?**

P.H. Oui, absolument ! Ma thèse d'Etat a pris la forme d'un pavé impubliable car elle faisait 1.300 pages à peu près. Dans cette thèse, il y avait deux parties l'une concernait la poétique et était la description d'un système interne des personnages et une réflexion sur la notion de personnage littéraire. L'autre partie qui est devenue *Texte et idéologie* relève davantage de la sociocritique. Je me suis interrogé sur la valeur du système des personnages, sur le système des valeurs qui accompagnent les personnages – à savoir sont-ils bons ou méchants ? beaux ou laids ? etc. De ce système des valeurs, j'ai extrait cet autre livre qui est *Texte et idéologie - l'idéologie étant définie comme un système de valeurs institutionnalisées*.

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon est professeur émérite de l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III. Théoricien de la littérature, spécialiste de la littérature du XIX<sup>ème</sup> siècle, et plus particulièrement de Zola, il est l'auteur, entre autre, de nombreux articles et ouvrages consacrés au naturalisme et à l'étude des Rougon-Macquart. Nous y reviendrons tout au long de cet entretien.

<sup>2</sup> Genève, Droz, 1983. Réédition dans la collection « Titre Courant », 2012.

<sup>3</sup> Paris, Puf, « Ecritures », 1984. Réédition dans la collection « Quadrige », 1997.

### **C.L. Qu'est-ce qui vous a le plus séduit chez cet auteur ?**

P.H. Je dirais son côté un peu global et totalitaire. L'histoire d'une famille - Les Rougon-Macquart - qui traitait d'une période qui m'intéressait (le Second Empire), et qui couvrait toute cette époque.

Je dois dire aussi que ce que j'ai découvert dès mon mémoire de maîtrise et ensuite en travaillant sur ma thèse, ce sont les manuscrits préparatoires de Zola. A ce moment-là, ces manuscrits se trouvaient dans la vieille Bibliothèque nationale de la rue de Richelieu. On claquait des doigts, et cinq minutes après, on avait sur sa table tous les manuscrits de Zola. Personne n'avait travaillé sur ces Dossiers préparatoires sauf Guy Robert pour sa thèse sur *La terre*. Donc, dès la rédaction de mon mémoire de maîtrise, je me suis plongé dans les manuscrits préparatoires de Zola et j'ai été enthousiasmé. La génétique littéraire n'existait pas encore. On commençait déjà à tourner autour c'est-à-dire à étudier les brouillons, les ratures, les manuscrits préparatoires : tout ce stade pré-rédactionnel d'un écrivain avant même qu'il ne se mette à rédiger. Je trouvais ça passionnant comme objet de réflexion : comment naît une œuvre littéraire ? Comment se crée une œuvre ? Quelles sont les opérations intellectuelles qui vont faire qu'il y a une œuvre ensuite ? Tout cela, je l'ai découvert en lisant et en étudiant les vingt Dossiers préparatoires des vingt Rougon-Macquart. Donc, Zola me paraissait être un écrivain à partir duquel on pouvait se poser des questions théoriques : qu'est-ce qu'un dossier préparatoire ? Qu'est-ce que la création ? Qu'est-ce qu'un système de personnages ? Qu'est-ce qu'une saga romanesque ?

### **C.L. Pourtant *Le Signe et la consigne*<sup>4</sup> que vous avez écrit en collaboration est venu bien après. Comment cela se fait-il ?**

P.H. Parce que, quand j'ai commencé à lire les Dossiers préparatoires en 1961-1962, il n'y avait pas encore de revue de génétique littéraire, de travaux et je ne connaissais personne qui s'intéressait aux Dossiers préparatoires. Il aura fallu attendre les années 70 pour que la génétique littéraire avec l'ITEM au CNRS commence à réunir des groupes de chercheurs sur ces sujets : la génétique, la création, les dossiers préparatoires. En 1960, ces groupes n'existaient pas.

### **C.L. Mais Henri Mitterand, avec la Pléiade<sup>5</sup>, avait déjà publié des extraits de ces dossiers.**

P.H. Absolument. Ça a commencé en ordre dispersé. Je vous ai cité Guy Robert qui, pour sa thèse, a étudié les manuscrits préparatoires de *La terre*. Mon directeur de thèse avait fait la même chose pour *Madame Gervaisais* des Goncourt. Il y avait bien des gens qui commençaient à s'y intéresser mais c'était dans l'optique d'une édition critique et ils ne se posaient sans doute pas des questions propres à l'objet qu'ils étaient en train de traiter. J'ai étudié l'avant-texte pour mieux comprendre le texte qui suit alors que la génétique littéraire se pose maintenant d'autres types de questions. On étudie l'avant-texte pour les opérations intellectuelles qui sont apparentes mais pas forcément pour faire l'édition critique

---

<sup>4</sup> P. Hamon et alii., *Le signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste*. Zola. Genève, Droz, 2009.

<sup>5</sup> Les Rougon-Macquart, T.I à V. Edition de A. Lanoux et H. Mitterand. Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960-1967.

dans la Pléiade de tel ou tel roman. Ce qu'a fait très bien évidemment H. Mitterand avec sa belle édition des Rougon-Macquart dans La Pléiade.

### **C.L. Pourquoi avoir choisi une orientation structuraliste et greimassienne ?**

P.H. Je ne sais pas. Tout à l'heure, je disais qu'on fait toute sa vie ce qu'on a aimé faire à vingt ans. J'ai eu la chance dans les années 1960 d'avoir 20 ans, de faire mon service militaire en 1965-1966. Le rapport est que, pendant un an et demi, on m'a oublié dans un bureau du ministère, ce qui m'a permis de lire beaucoup. En 1966, on publiait les essais critiques de Barthes, la *Sémantique structurale* de Greimas, les *Essais de linguistique générale* de Jakobson, *Les mots et les choses* de Foucault. J'en oublie une demi-douzaine. Lévi-Strauss, la traduction des formalistes russes par Todorov. Je pourrais faire une liste de 30 livres qui ont marqué toute une génération.

Pendant mon service militaire donc, je n'avais rien d'autre à faire donc j'ai lu, j'ai lu. Je comprenais à peu près la moitié de ce que je lisais car c'était une grande rupture avec l'histoire littéraire qu'on enseignait en Sorbonne. Mais j'ai eu la chance de me nourrir à chaud de ce qui se faisait de mieux, de ce qui a révolutionné les sciences humaines en général et les études littéraires en particulier. Cela a été un grand moment de 1966 à 1975 car se sont créées de grandes revues comme *Poétique*, *Littérature*, *Langages* et où l'on a réfléchi énormément sur la relation entre les études littéraires et ces nouvelles sciences humaines qui se mettaient en place sous l'égide de la linguistique structurale (Saussure) et sous l'égide de l'*Anthropologie structurale* de Lévi-Strauss.

### **C.L. Et c'est à partir de vos lectures que vous décidez d'étudier les Rougon-Macquart d'un point de vue structuraliste ?**

P.H. Oui. Déjà avec mon mémoire de maîtrise et mes premières recherches pour ma thèse, cela m'intéressait. Je crois que l'on devient chercheur par réaction. Je venais de terminer ma licence en Sorbonne et, en Sorbonne, j'étais resté sur une insatisfaction profonde. On ne faisait que de l'histoire littéraire. On n'étudiait jamais les textes ou très peu ou de façon anecdotique : on étudiait la jeunesse de Jean-Jacques Rousseau, les maîtresses de Stendhal c'est-à-dire tout ce qui était périphérique à l'œuvre et, moi, j'attendais qu'on me parle un peu de l'œuvre, de ce qu'elle agite, de ce qu'elle déclenche, de ce qu'elle a d'original, de son style. C'est le moment où la notion de style a explosé si je puis dire. Je m'intéressais par le biais de la stylistique au structuralisme et aux nouvelles fonctions qui rompaient avec le traditionalisme littéraire. Donc, c'est un peu par réaction contre la mainmise de l'histoire littéraire que, en lisant Barthes, Propp, Jakobson, je me suis recentré sur l'étude des textes. Certains ont appelé ça le formalisme mais il y a eu des discussions épiques dont on ne se souvient pas.

Dans les années 1965-1966, le structuralisme exposait une méthode simple, reproductible et qui était heuristique. Elle permettait de découvrir des choses. C'est l'époque de l'analyse des Chats et du Spleen [de Baudelaire] par Jakobson et Lévi-Strauss. Ces études ont créé une rupture et je me suis senti proche de cette rupture par réaction. Ensuite, je crois que c'est la recherche qui m'a conduit au structuralisme. Enfin, je ne sais pas si je suis un exemple prototypique mais mon choix intellectuel a été fait par réaction. Après avoir fait de la

narratologie ou des études structurales du récit, je me suis dit que j'avais oublié de parler de ce qui n'est pas du récit c'est-à-dire de la description. D'où mon livre *Introduction à l'analyse du descriptif*<sup>6</sup>.

Après avoir travaillé dix ans sur Zola, c'est-à-dire sur un texte sérieux, j'ai eu envie de travailler sur le contraire du sérieux c'est-à-dire sur l'ironie. C'est pourquoi, j'ai écrit *L'ironie littéraire*. Si je regarde un peu rétrospectivement, chaque ouvrage s'est fait par réaction au livre précédent ou, tout du moins, par reprise des déchets du livre précédent.

**C.L. Après avoir écrit *Du Descriptif*, une anthologie sur La Description<sup>7</sup>, *Le personnel du roman, Texte et idéologie*, des articles et un ouvrage sur le discours réaliste<sup>8</sup>, sur le personnage, sur l'impressionnisme de Zola, vous avez écrit sur l'ironie<sup>9</sup>, sur les rapports de la littérature avec l'architecture, de la littérature avec l'image<sup>10</sup>, est-ce à dire qu'on ne peut pas être que structuraliste ou greimassien mais que des bifurcations s'imposent ? D'ailleurs, Kristeva, Todorov ou Genette ont choisi d'autres voies.**

P.H. Absolument. Je crois que les personnes que vous venez de citer ont évolué. Moi aussi, je pense que j'ai évolué, c'est même évident, vers, ce que l'on pourrait appeler, je n'aime pas beaucoup cette étiquette, une sorte d'histoire culturelle, ou mieux, vers des études pluri-médiatiques. Je ne sais pas comment dire. Je crois maintenant qu'on ne peut pas étudier le texte sans parler de l'image : que ce soit l'image qui accompagne le texte (les illustrations de Victor Hugo) ou les images qui sont à la périphérie du texte. D'où ces livres que j'ai fait en relation avec l'image et l'architecture. On ne parle d'habitude que des relations avec la peinture.

Certains historiens font la même chose - je pense à Alain Corbin -, et sont plus sensibles aux interférences entre les systèmes. C'est ça maintenant qui est intéressant. Il faut étudier les œuvres dans toutes leurs interférences médiatiques c'est-à-dire la façon dont elles ont été éventuellement illustrées, éventuellement transposées (au cinéma par exemple). Je pense que l'on ne peut pas étudier *La bête humaine* de Zola sans étudier ses relations avec, même si elles sont anachroniques, le film de Renoir ou avec telle bande dessinée pornographique à partir de *La bête humaine* puisque cela existe ou bien telle mise en musique de telle œuvre.

Je crois même que l'on doit faire cette lecture non seulement inter-médiatique mais également anachronique c'est-à-dire que si vous étudiez une œuvre littéraire du XIX<sup>ème</sup> siècle comme *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, on doit étudier l'opéra qu'en a fait par la suite Verdi avec *Rigoletto*. Je pense qu'il est intéressant de voir ce qu'il y a de *Rigoletto* dans *Le roi s'amuse* ou comment ce dernier explore des possibilités proprement littéraires que Verdi va continuer d'exploiter. Il faut étudier des ensembles et non plus des œuvres fermées sur elle-même. C'est peut-être la bonne évolution qui s'est produit après le premier structuralisme qui était *close reading* c'est-à-dire enfermé dans les frontières bien délimitées de l'œuvre. Une œuvre n'a

---

<sup>6</sup> Paris, Hachette Université, « Langue, linguistique, communication », 1981. Réédité sous le titre *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

<sup>7</sup> *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*. Paris, Macula, 1988.

<sup>8</sup> « Un discours contraint » in *Littérature et réalité*, P. Hamon et alii, Paris, Seuil, [1982], 2015. *Puisque réalisme il y a*. Genève, Edition La Baconnière, 2015.

<sup>9</sup> *L'ironie littéraire*. Essai sur les formes de l'écriture oblique. Paris, Hachette, « Recherches littéraires », 1996.

<sup>10</sup> *Expositions*, Paris, Corti, 1989.

pas de frontières. Et là, je prends un exemple de Lévi-Strauss qui prouve que, même le père du structuralisme, n'était pas aussi purement formaliste qu'on le dit. Il y a une très belle phrase de Lévi-Strauss qui dit que « Un mythe est composé de l'ensemble de ses variantes. ». Je crois qu'il faut faire ça. Une œuvre littéraire est composée de l'ensemble de ses variantes.

**C.L. Mais ce n'est pas un peu paradoxal d'envisager une œuvre, par exemple Hugo, et ce qu'en a donné Verdi ?**

P.H. Non, non. Ce qu'il faut c'est justement ne pas faire ce qu'aurait fait l'histoire littéraire classique. Elle n'aurait jamais pensé à étudier anachroniquement une œuvre. Elle était très soucieuse de respecter des filiations et des ordres chronologiques.

Je crois que lorsque nous lisons aujourd'hui une œuvre du XIX<sup>ème</sup> siècle, nous la lisons à travers les œuvres du XX<sup>ème</sup> siècle que nous avons lu la veille. Et donc, la lecture d'une œuvre est toujours influencée par tout ce qu'on a lu. Et je crois que la critique doit en tenir compte.

Il faut éviter les *close reading* dont je parlais tout à l'heure. Si on lit bien Lévi-Strauss, le bon structuralisme même celui des années 1960 c'est-à-dire le premier pour ne pas remonter au formalisme russe ou à Valéry que l'on oublie souvent dans ces grands ancêtres mais Valéry était structuraliste sans le savoir, on s'aperçoit que ces structuralistes ont toujours été attentifs au rapport qu'entretenaient les œuvres avec le contexte historique et sociologique. Ainsi, de Lévi-Strauss qui travaillait sur des mythes américains ou Propp qui travaillait sur des contes populaires russes ou Bédier qui étudiait les fabliaux du Moyen Age. Ces textes étaient sans forme puisque chacun possédait au moins 15 variantes, sans auteur et sans origine géographique. Le structuralisme comme méthodologie était obligatoirement une méthode forte car elle s'appliquait à ces « objets mous » c'est-à-dire à des objets sans textes « stables » dont je viens de parler. Je crois que c'est ce que j'ai aimé dans le structuralisme. C'est cette façon, dans un premier temps de la démarche, de faire comme si on travaillait d'abord sur l'objet. Dans un deuxième temps, il faut revenir à la contextualisation, à l'inter- médiatisation et à l'intertextualité. Je vous rappelle que Kristeva définissait l'intertextualité qui est un concept théorique formaliste comme la manière dont un texte s'insère dans l'histoire. Quand Balzac cite Walter Scott ce n'est non pas un pur acte sémiotique d'inclusion d'un texte dans un autre texte mais une façon d'inclure le texte dans une histoire littéraire comme dans l'Histoire tout court.

Je dirais, pour défendre le structuralisme, et il n'a pas besoin d'être défendu, sauf auprès de certains, que le structuralisme a donné des méthodes reproductibles, il a donné une rigueur dans l'analyse, un vocabulaire descriptif très précis emprunté à la sémiotique et à la linguistique. Personne ne confond plus phonèmes avec sons, phonèmes avec morphèmes. Il a énormément clarifié le vocabulaire descriptif et il a mis un peu de raison et de tenu dans l'étude littéraire qui était de l'ordre de la paraphrase et de l'éclectisme. On faisait un peu de psychologie, un peu d'histoire, un peu de stylistique. On mélangeait tout ça et on ne savait pas si on était dans le texte, dans l'avant-texte ou si on parlait du contexte etc. Disons que le structuralisme a clarifié les points de vue, la méthode et les outils descriptifs.

**C.L. Le structuralisme littéraire n'a-t-il pas conduit à une impasse ? Vers quelles branches a-t-il pu évoluer ?**

P.H. Je vous l'ai dit. Certains se sont peut-être enfermés dans ces lectures un peu formalistes et purement internes. Je crois que tout cela est à condamner bien sûr. Le structuralisme désormais me semble ouvert vers une histoire culturelle à la Alain Corbin, vers une récupération des phénomènes idéologiques. J'ai quand même fait ce livre *Texte et idéologie* qui n'est pas du pur formalisme. La revue *Romantisme* est un bon exemple d'histoire culturelle car elle s'intéresse à l'histoire de l'art, à la philosophie, à la stylistique et à l'histoire littéraire en liaison avec l'étude des textes.

Je pense que l'ouverture est faite. La crise de rupture s'est faite. J'ai écrit mes premiers articles en me disant : « Qu'est-ce que je pourrais écrire ? Comment le faire pour emmerder la Sorbonne ? ». Donc, j'ai fait deux, trois articles bien formalistes avec des schémas, des croquis, des algorithmes. Bon, on a un peu dépassé les limites mais il fallait quelques excès de départ pour manifester la rupture.

Maintenant, il faudrait sans doute intégrer une sorte d'histoire culturelle, pas l'histoire culturelle des historiens mais celle qui tient compte des réalités sémiotiques.

**C.L. Pour en revenir au fait que maintenant on essaie de voir comment les œuvres développent les possibles, ne pourrait-on pas rapprocher cela du travail de Pierre Bayard ? Je ne sais pas si vous le connaissez mais c'est un peu ce qu'il fait...**

P.H. Oui, c'est un peu de la science-fiction et c'est ceci qui est intéressant. Il explore le narratif et les failles du système théorique. Si la théorie tranche dans ces domaines en disant « ceci est mon objet », « ceci n'est pas mon objet », « le lecteur n'est pas le créateur », « le texte n'est pas le contexte » car certains aiment bien les frontières étanches, Pierre Bayard joue, lui, avec beaucoup de virtuosité et d'intelligence de ces débordements de frontières et de leurs retournements. C'est une forme de fiction sur la fiction. Il y a une nouvelle de Marcel Aymé, je ne sais plus laquelle, où le narrateur rêve de prendre un de ses personnages sous le bras pour le sauver de la pièce. Bayard est dans les marges des études littéraires.

**C.L. Il écrit d'ailleurs dans la collection de chez Minuit, « Paradoxe ».**

P.H. C'est un théoricien paradoxal. Pour ça, c'est intéressant. Il y a souvent dans les grandes avancées un paradoxe fondateur. Dire, par exemple, que l'auteur est le lecteur. Après étude, cela s'avère parfaitement plausible et vrai. Un écrivain qui écrit et met un mot sur la page devient le premier lecteur de son propre texte. Ecrire, c'est se dédoubler.

**C.L. J'aime bien les livres de P. Bayard. Je les trouve intéressants.**

P.H. Oui. Il y a heureusement des critiques qui ont un sens du paradoxe et prennent la théorie à contre-pied ou explorent ces failles. C'est un peu comme Philippe K. Dick qui fait de la science-fiction en prenant l'histoire à contre-pied, dans ses failles ou dans ses possibles. Il y a des possibles théoriques à explorer comme il y a des possibles narratifs à explorer.

Valéry disait à peu près cela : « Etre littéraire ce n'est pas dire une pensée préalable et l'exprimer sur une feuille de papier mais explorer les possibles du langage. »

**C.L. Que pensez-vous de l'insertion de certains termes et notions narratologiques stylistiques, rhétoriques, etc. dans les manuels scolaires ?**

P.H. Là, je suis plus dubitatif. Je pense que la lecture de *Figures III*<sup>11</sup> de Genette a fait des ravages dans les manuels pédagogiques. On a voulu appliquer ce qui relevait non pas d'une application, mais d'une hypothèse, d'une théorie littéraire. Il a fallu expliquer tous les mots aux élèves ce qui est une perte de temps. On a transformé cette théorie, par ces applications naïves, en boîtes à outils, on a fait de ces clés des passe-partout. Ce n'est pas ça le structuralisme.

**C.L. Là, je suis d'accord avec vous.**

P.H. Il y a eu des dérives. Toutes les disciplines comme toute méthode doivent faire attention à son vocabulaire descriptif. La physique, le nucléaire, la médecine, la chimie a son vocabulaire. Personne ne songe à leur reprocher. Il est normal que la littérature ait son vocabulaire. La sémiotique et la linguistique ont heureusement donné des termes précis aux littéraires.

Mais une discipline ne se réduit pas à son vocabulaire. Pour des jeunes élèves, il ne faut pas que ce vocabulaire, qui peut être parfaitement précis au niveau de la recherche fondamentale, théorique, deviennent un obstacle pour parler naturellement des textes. Là, je serai encore valérien. Valéry disait : « Au fond, moi, ce qui m'intéresse dans les œuvres, ce n'est pas de décrire avec des mots savants mais de décrire des opérations intellectuelles qui sont derrière l'œuvre. »

Derrière l'œuvre, dans l'œuvre, ou à l'œuvre dans l'œuvre c'est-à-dire qu'est-ce que lire ? Qu'est-ce qu'écrire ? Qu'est-ce qu'un genre romanesque ? La terminologie est importante mais ne doit pas être une fin. C'est un moyen. Et faire des manuels où il y a trop de termes de rhétoriques et de linguistiques est sûrement un frein à une bonne pédagogie.

**C.L. Oui, je le pense aussi. Comment définiriez-vous la narratologie aujourd'hui ?**

P.H. Ah ! Aujourd'hui, je ne sais pas. Dans les années 1965-1975, on a parlé de *Figures III* de Genette qui était un état des lieux et une mise en forme terminologique assez puissante, tout comme les travaux de Greimas pour fonder vraiment la narratologie. Je pense que tout cela est maintenant intégré.

Je ne dis pas que tout a été dit. Mais, nous avons à notre disposition maintenant, avec ce qu'a fait Greimas, une grammaire narrative parfaitement acceptable. Bon, peut-on aller au-delà ? Je pense que c'est un acquis. Ça a été les premières œuvres de la grande équipe Kristeva, Genette, Todorov. Ce dernier est venu d'Europe centrale comme Kristeva et leur premier mémoire de maîtrise s'appelait *La grammaire du Décaméron*.

---

<sup>11</sup> Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

C'est la narratologie qui a été la première grande brèche dans les études littéraires. Elle a été découverte, explorée. Je pense que, maintenant, c'est un acquis. Lévi-Strauss a donné des outils pour construire cette grammaire générale du récit. Je pense qu'elle est opérationnelle. Peut-être qu'il est moins urgent de continuer à en faire. On peut très bien vivre sur l'acquis de la narratologie telle qu'elle s'est fondée avec Greimas.

**C.L. Est-ce que, d'après vous, il existe une narratologie post-moderne ? Pourrait-on parler d'une narratologie post-moderne ?**

P.H. Je ne sais pas. Il faudrait voir s'il y a eu des prolongements de la narratologie greimassienne qui était purement narratologique vers certains champs. Par exemple, est-ce que le discours scientifique relève du discours narratologique ? Je pense à une avancée imprévisible des études bibliques, de l'exégèse biblique lesquelles se sont entichées à un moment donné de narratologie. Je pense en particulier à une école à Lyon qui a étudié la Bible avec les outils de Barthes, de Genette et de Greimas. Ça a été très productif et il y a eu beaucoup de livres très intéressants, de nouvelles exégèses bibliques. Alors, est-ce que c'est du post-modernisme ? Je n'en sais rien. Mais il y a eu des tentatives d'exporter la narratologie vers d'autres champs comme l'architecture qui ne relevait pas tout de suite de la narratologie c'est-à-dire étudier ce qu'il y a de précis dans tous les domaines de la production sémiotique. Ce qu'a fait Umberto Eco avec l'architecture. Ricoeur qui n'est ni un structuraliste ni un narratologue a toutefois écrit plusieurs grands ouvrages sur le récit et a été celui qui a introduit une toute petite différence terminologique. Il a parlé de la mise en récit des choses. Ce qui fait écho à la crise qu'il y a eu chez les historiens. En effet, Paul Veyne comme Michel de Certeau ont déclaré que l'histoire officielle était un genre littéraire en tant qu'elle mettait en récit des documents ou des archives.

**C.L. C'est intéressant ça.**

P.H. Cela a suscité des remous chez les historiens. La narratologie a bouleversé, a fait trembler, a fait redéfinir les frontières entre les disciplines. Ça aussi, c'est très intéressant.

**C.L. Comment vous définiriez-vous ?**

Comme un vieux professeur retraité avec une vision de vieux sage à la retraite. Je vois quels sont les acquis, quelles sont les impasses. Je vois ce qui est vivant actuellement. On parlait de la génétique littéraire tout à l'heure, qui a été une bonne avancée dans la création d'un domaine de recherche très précis.

Je pense à ce qui se fait sous le titre d'ethno-critique à l'université de Metz avec Jean-Marie Privat et Marie Scarpa. Là, il y a de nouveaux territoires qui sont conquis par le structuralisme et la narratologie. Ça, c'est très intéressant. On est dans un pallier où l'on digère la grande décennie structuraliste, où l'on digère ces avancées et ces nouveaux lopins de territoires conquis : l'ethno-critique, la nouvelle exégèse biblique ou la génétique littéraire. On digère un peu tout ça et on attend la nouvelle rupture épistémologique qui bouleversera tout. Est-ce qu'elle viendra des nouvelles technologies ? Est-ce qu'elle sera liée aux nouvelles

technologies ? Internet et autres ? Est-ce que la littérature est définitivement périmée par ces avancées ? Il y a des questions qu'on est obligé de commencer à se poser.

Ce n'est pas mon rayon. Je n'ai pas assez suivi ces progrès mais je sais que l'on est effectivement sur une jointure, sur une nouvelle frontière. Qu'est-ce que la littérature à l'heure d'Internet ? Qu'est-ce qu'un littéraire avec Internet ? Qu'est-ce qu'un chercheur à l'ère de Wikipédia ? Tout à l'heure, on parlait du département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Qu'est-ce que la recherche littéraire devient ? On est obligé de commencer à se poser sérieusement la question.

**C.L. Pour moi, l'avantage d'Internet et de la numérisation est de pouvoir accéder aux dossiers préparatoires à toute heure, de pouvoir les consulter, de pouvoir les lire.**

P.H. Ce sont des outils. Je me souviens lorsque j'étais en pleine recherche, j'allais chez les brocanteurs, chez les libraires d'occasion. Je cherchais *Le réalisme* de Champfleury. Maintenant, en trois clics, je l'ai. Les moyens ont changé. Mais, est-ce que ces moyens vont générer de nouveaux questionnements, de nouvelles méthodes, de nouveaux objectifs, de nouveaux territoires que conquerront progressivement les études littéraires ? Pour le moment, je ne vois pas, je vois mal ce que sera le monde de la recherche littéraire de demain. Permettez-moi ce moment de pessimisme. Je suis assez dubitatif.

**C.L. Pourquoi avoir choisi, pour en revenir au numéro de la *RHLF* (2-2018)<sup>12</sup>, ce thème ? Littérature et nature morte ?**

P.H. Alors ça, ce n'est pas moi du tout. Ce sont mes collègues de Paris III et de Metz qui ont fait un séminaire l'année dernière sur la nature morte. Il y avait des historiens d'art, des littéraires et des ethno-criticiens. On s'est dit que l'on pouvait écrire sur ce sujet. Donc, on a parlé à bâton rompu autour d'une table pendant un an. Le Scanff a décidé de proposer ce séminaire à cette revue qui vient de le publier. Donc, c'est un objet comme on aurait pu faire un numéro spécial sur la bataille en littérature ou les expositions universelles dans le roman.

Ça m'a intéressé. J'ai un peu tiré le fil et j'ai vu que ça faisait pelote. On pouvait faire non pas un petit article de 8 pages mais un livre<sup>13</sup> de 150 pages sur cette question qui, à ma connaissance, sauf un ou deux livres ou essais que je connais et qui ont été publiés en anglais, n'a jamais été traitée. Beaucoup de chose existe sur la nature morte littéraire ou sur les objets en littérature. Je vous renvoie aux écrits de Claude Duchet par exemple. Mais, existe-t-il une nature morte en littérature ? La question n'avait jamais été posé comme ça.

J'ai réuni des extraits de textes tirés de Balzac, Flaubert et Maupassant. J'ai essayé de voir ce qu'était un groupement d'objet en littérature. Est-ce que c'est une description comme une autre et on peut passer à autre chose. Ou, est-ce que ça ne force pas à penser à de nouvelles opérations ? Qu'est-ce qu'un groupe de choses dans les romans ? Un groupe de personnages, un groupe de chose de n'importe quoi ? Est-ce qu'il y a nature morte à partir d'un seul objet ? Est-ce qu'il ne faut pas deux objets pour qu'il y ait une relation ? Est-ce que les dessus de

---

<sup>12</sup> *RHLF*, 2-2018. Littérature et nature morte au XIX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>13</sup> Ouvrage à paraître chez Droz dans la collection « Titre Courant ».

cheminées chez Balzac sont les mêmes que chez Flaubert ? Il y a aussi une dimension historique. Est-ce que cette notion est pertinente en littérature ?

Je pars de cette observation toute bête que la critique littéraire parle du portrait en littérature, de visage en littérature, de marine en littérature mais jamais de nature morte. Pourquoi est-ce que la critique littéraire, qui emprunte tous ces termes à la peinture, n'emploie pas celui-là ? Je tourne autour de cette question pendant 150 pages. Ce n'est pas du structuralisme, ce n'est pas de l'histoire culturelle.

### **C.L. Est-ce du thème ?**

P.H. Ce n'est pas non plus un thème. Je suis anti-thème. Qu'est-ce qu'un thème en littérature ? Pour moi, le thème n'existe pas. J'en ai un peu parlé dans la préface de mon *Dictionnaire thématique du roman de mœurs*<sup>14</sup>. C'est un vieux débat. Il y a même eu une école thématique avec Jean-Pierre Richard. Non, ça va au-delà.

Ce qui m'intéressait c'était de m'interroger sur la fonction, sur le statut ou sur le rôle pragmatique d'un groupement d'objets dans une œuvre littéraire lequel va attirer l'attention du lecteur. Quand il y a, sur une cheminée, deux chandeliers et une pendule représentant le Temple de l'Est, quel effet cela produit-il chez le lecteur ?

Est-ce qu'il y a un « effet nature morte » en littérature comme il y a un « effet psychologie » quand on parle des personnages ? Pour moi, c'est un peu tout ça. La nature morte pose un ensemble de questions relativement nouvelles ou, du moins, dont le rapprochement avec la littérature est certainement productif.

*Mai 2018*

---

<sup>14</sup> P. Hamon et Alexandrine Viboud, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2 volumes, 2008.